

## ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ ГОГОЛЕВСКОЙ ЗРЕЛИЩНОСТИ: ПЕЙЗАЖ БРЕЙГЕЛЯ ВО ВТОРОМ ТОМЕ *МЕРТВЫХ ДУШ*

**Инга Видугирите**

Вильнюсский университет  
Кафедра русской филологии

*Памяти Александра Григорьевича  
Лысова*

Объектом анализа в статье является пейзаж, открывающий второй том *Мертвых душ*:

Как бы исполинской вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу слишком верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин, то отломами, в виде отвесных стен, известковато-глинистого свойства, исчерченных проточинами и рытвинами, то миловидно круглившимися зелеными выпуклинами, покрытыми, как мерлушками, молодым кустарником, подымавшимся от срубленных дерев, то, наконец, темными гущами леса, каким-то чудом еще уцелевшим от топора. Река то, верная своим берегам, давала вместе с ними колена и повороты, то отлучаясь прочь в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь перед солнцем, скрыться в рощи берез, осин и ольх и выбежать оттуда в торжестве, в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонящихся за нею на всяком повороте.

В одном месте крутой бок возвышенный убирался гуще в зеленые кудри дерев. Ис-

кусственным насаждением, благодаря неровности гористого оврага, север и юг растительного царства собрались сюда вместе. Дуб, ель, лесная груша, клен, вишняк и терновник, чилига и рябина, опутанная хмелем, то помогая друг <другу> в росте, то заглушая друг друга, карабкались по всей горе, от низу до верху. Вверху же, у самого ее темени, примешивались к их зеленым верхушкам красные крышки господских строений, коньки и гребни сзади скрывшихся изб, верхняя надстройка господского дома с резным балконом и большим полукруглым окном. <...>

Вид был очень хорош, но вид сверху вниз, с надстройки дома на отдаленья, был еще лучше. Равнодушно не мог выстоять на балконе никакой гость и посетитель. От изумленья у него захватывало в груди дух, и он только вскрикивал: «Господи, как здесь просторно!» Без конца, без пределов открывались пространства: за лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, в несколько зеленых поясов зеленели леса; за лесами, сквозь воздух, уже начинавший становиться мглистым, желтели пески. И вновь леса, уже синевшие, как моря или туман, далеко разливавшийся; и вновь пески, еще бледней, но все желтевшие. На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже

и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. По ослепительной белизне их, у подошв, местами мелькали как бы дымившиеся туманно-синие пятна. Это были отдаленные деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только спысывавшая при солнечном освещении искра золотой церковной маковки давала знать, что это было людное большое селение. Все это облечено было в тишину невозмущаемую, которую не пробуждали даже чуть долетавшие до слуха отголоски соловьев, пропадавшие в пространствах. Гость, стоявший на балконе, и после какого-нибудь двухчасового созерцания ничего другого не мог выговорить, как только: «Господи, как здесь просторно!»<sup>1</sup>.

В истории интерпретации данного фрагмента есть два направления. С одной стороны, в силу поражающей зрелищности описания он соотносится с одной или другой живописной традицией. Так, Роберт Магвайр полагал, что Гоголь здесь возвратился к своему раннему видению природы как произведения живописи, которое имело место в его «украинских» повестях. Одним из признаков такого видения исследователь считал удаленность субъекта от представляемой картины и вынесение точки зрения ввысь. Последний прием, по мнению Магвайра, Гоголь заимствовал у барокко, для живописи которого характерны драматические взлеты и падения<sup>2</sup>. К аналогиям с живописью в анализе данного пейзажа обратился и Александр Крейцер, который соотнес гоголевское описание окрестнос-

тей усадьбы Тентетникова с принципами хогартовской «линии красоты», выделил в нем два живописных слоя – средневековый и барочный, и сделал заключение о софийной природе его красоты<sup>3</sup>. Другое направление в интерпретации гоголевского пейзажа придерживается мнения о его литературных источниках. Автор исследования «Поэма Гоголя “Мертвые души”»<sup>4</sup>, Елена Смирнова, была уверена, что Гоголь в данном фрагменте воспроизвел дантовский пейзаж<sup>5</sup>. С. А. Гончаров решающее значение в этом описании придавал его связям с учительной традицией, образами *рая* и *монастыря* в древнерусских текстах<sup>6</sup>. Анализ синтеза фольклорных (народные величания, обрядовая поэзия) и литературных (Данте, апокрифы) архетипов позволил А. Х. Гольденбергу выявить в пейзаже второго тома топоним *земного рая*<sup>7</sup>.

Тем не менее, очевидно, что любые словесные источники не в состоянии сравниться с гоголевским описанием по силе его зрелищного эффекта. «Буквальный смысл» (П. Риккер) сотворенной писателем метафоры *земного рая*, чувственные формы предстающего здесь мира не сводимы к *слову*, за ко-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в 14 т.*, Москва: Издательство АН СССР, 1937–1952, т. 7, с. 7-9.

<sup>2</sup> Robert A. Maguire, *Exploring Gogol*, Stanford, California: Stanford University Press, 1994, p. 105, 327-328.

<sup>3</sup> А. Крейцер, «О “живописности” прозы Н. В. Гоголя», *Гоголевский сборник*. Под ред. С. Гончарова, С.-Петербург: Образование, 1994, с. 39-52.

<sup>4</sup> Елена Смирнова, *Поэма Гоголя «Мертвые души»*, Ленинград: Наука, 1987.

<sup>5</sup> Сообщено Аркадием Хаимовичем Гольденбергом, которому я глубоко признательна за прочтение рабочего варианта статьи и высказанные замечания.

<sup>6</sup> С. А. Гончаров, *Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры*, С.-Петербург: Образование, 1992, с. 113-118.

<sup>7</sup> А. Х. Гольденберг, *Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя*, Волгоград: Издательство ВГПУ «Перемена», 2007, с. 50-58.

торым должна скрываться поразившая воображение картина. По моему глубокому убеждению, структура пространства и его наполнение в описании Гоголя отсылают к «пейзажам вселенной»<sup>8</sup> Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525/1530–1569)<sup>9</sup>. Поэтому целью предлагаемого исследования является раскрытие связей гоголевского описания с *вселенскими пейзажами* Брейгеля как живописным интертекстом во втором томе *Мертвых душ*. Данный вопрос имеет непосредственное отношение к проблематике художественного пространства в прозе Гоголя<sup>10</sup> и к проблеме *экфрасиса* в гоголевском повествовании<sup>11</sup>. В этой работе будут учтены оба подхода.

До сих пор вопрос о соотношении живописной поэтики Брейгеля с поэтикой Гоголя не поднимался. Причиной этому могло стать умалчивание имени художника в относящихся к Гоголю документах. К тому же Брейгель, представитель Северного Ренессанса, как бы не вписывался ни в одну из парадигм

---

<sup>8</sup> Термином *пейзаж вселенной* (*world landscape*) пользуется, напр., Вальтер С. Гибсон в исследовании *Зеркало Земли: пейзаж вселенной в фламандской живописи XVI века*, см. Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton: Princeton University Press, 1989.

<sup>9</sup> В дискуссии на конференции «Время Гоголя» в Кракове в апреле 2009 г. проф. Александр Иванович выразил уверенность, что Гоголь в данном случае воспроизводит структуру пейзажей Брейгеля. Открытым оставался вопрос, где же Гоголь мог видеть картины фламандского живописца.

<sup>10</sup> Ю. М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя», *Ibid.*, *В школе поэтического слова*, Москва: Просвещение, 1988, с. 251–293.

<sup>11</sup> См.: С. Франк, «Заражение страстями, или текстовая “наглядность”: pathos и ekphrasis у Гоголя», *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. Под ред. Л. Геллера, Москва: МИК, 2002, с. 31–41; Гольденберг, 2007, с. 142–157.

эстетических привязанностей писателя. Однако, как показал Гольденберг в исследовании *экфрасиса* в *Мертвых душах* картины Караваджо «Обращение св. Павла», факт отсутствия имени живописца в текстах Гоголя не означает отсутствия впечатлений от его творчества в сознании и в художественных проектах писателя<sup>12</sup>. Но в случае с Караваджо было ясно, что Гоголь должен был эту картину видеть в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме. В то время как непосредственный контакт писателя с живописью Брейгеля не предполагался. Однако он был.

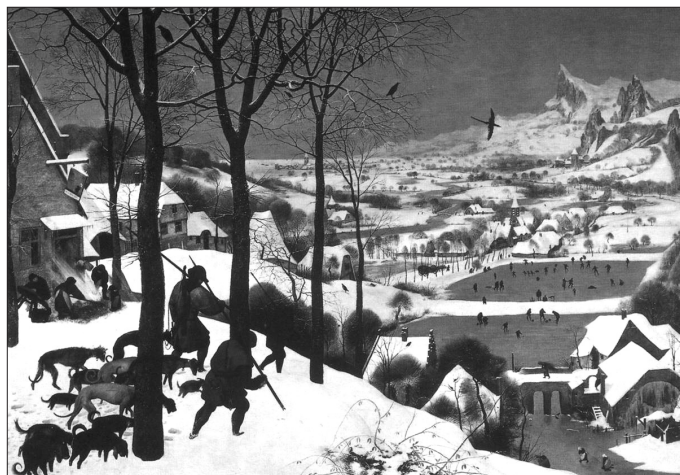
Картины Брейгеля Гоголь мог видеть в Вене, где писатель провел около месяца в сентябре 1839 г. и с конца июня до конца августа 1840 г. Правда, во время второго пребывания писатель пережил сильнейший духовный и физический кризис, однако развитие болезни пало на «вторую и третью декады августа»<sup>13</sup>. Таким образом, у Гоголя оставалось больше месяца на полноценную духовную жизнь. Он приступил к работе над продолжением *Мертвых душ* и – одновременно – «весь отдался художническим впечатлениям, осматривал картинные галереи в императорском Бельведере, в доме Эстергази, ходил в оперу, благо приехала итальянская труппа», – пишет Ю. Манн<sup>14</sup>. Именно в Бельведере Гоголь и мог увидеть картины Брейгеля, которые вошли в собрание императора Рудольфа II (1552–1612) и в свое время составили основу современного Венс-

---

<sup>12</sup> См.: Гольденберг, 2007, с. 148–156.

<sup>13</sup> Ю. Манн, *Гоголь: Труды и дни: 1809–1845*, Москва: Аспект Пресс, 2004, с. 582.

<sup>14</sup> См.: *Там же*.



«Охотники на снегу  
(Январь)», 1565

Источник: *Web Gallery of Art*, <http://www.wga.hu>

кого музея истории искусства. В Вене оказалась основная часть живописного наследия художника: такие картины, как «Вавилонская башня», «Крестьянская свадьба», «Танец крестьян», «Битва Масленицы и Поста», «Игры детей», пейзажи – «Обращение Савла», «Самое убийство Савла», а также «Охотники на снегу (Январь)», «Ненастный день (Февраль)», «Возвращение стада (Ноябрь)», составившие знаменитую серию «Месяцы» или «Времена года».

Краткую характеристику вкусов Гоголя в области живописи дала А.О. Смирнова-Россет:

Испанская школа для него, так же как и болонская, как в отношении красок, так и рисунка, была противна. Он называл Болонскую школу пекарской. Понятно, что такой художник, как Гоголь, раз взглянувши на Рафаэля, не мог слишком увлекаться другими живописцами. Его приводил в восторг сжатый, строгий рисунок Рафаэля, он не любил Перуджино из Ранционгли. Один Джон Bellini нравился своей бессмертной наивностью. Но все это не может сравниться с нашими византийцами, у которых краски ничего, а все в выражении и чувстве. Вооб-

ще у него была некоторая сдержанность в оценке произведений художника. Надобно было, чтобы все струны его души признали вещь за прекрасную, чтобы он ее назвал гармонической. «Стройность, гармония во всем, вот что прекрасно», – говорил он<sup>15</sup>.

В несколько сумбурном повествовании, свойственном воспоминаниям Смирновой-Россет в целом и свидетельствующем о неровном, раздробленном и, тем не менее, располагающем к доверию, характере ее памяти, есть детали, которые можно соотнести с реконструкцией гоголевского интереса к Брейгелю. Это восхищение Гоголя строгостью и простотой живописной манеры Рафаэля и общее впечатление гармонии, которая в живописи будет связана с идеальным соотношением темы, средств ее воплощения и производимого эффекта. В современной Гоголю трактовке искусства Брейгеля преобладала тенденция, которая видела в художнике наивного изоб-

<sup>15</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. Под ред. С. Машинского, Москва: Гос. издательство художественной литературы, 1952, с. 466.

разителя жизни крестьян – веселого Питера Шутника, Мужичко Брейгеля<sup>16</sup>. Как относились к его пейзажам, неизвестно. Гоголь был знатоком, который любил долго, внимательно и подробно рассматривать памятники искусства. От его взгляда не могла ускользнуть изумительная техника, с которой выполнены пейзажи Брейгеля, восходящие, в частности, к традициям миниатюры<sup>17</sup>, должно быть восхищавшей такого любителя изящных вещей, каким был Гоголь. Важно и то, что эта техника явно указывала на хорошо ему известную и любимую итальянскую школу, ее манеру в области построения композиции и воспроизведения перспективы.

Со времен Ван Дейка до смерти Рафаэля волна влияния в области пейзажа шла из Нидерландов в Италию, однако с середины XVI в. появились течения, идущие в обратном направлении. Брейгель был одним из первых северных художников, который в своем искусстве сочетал как отечественную традицию пейзажа, так и традицию итальянскую, развитую до совершенства уже в искусстве Леонардо<sup>18</sup>. Таким образом, для Гоголя пейзажи Брейгеля вписывались в парадигму излюбленных мастеров итальянской живописи.

Одновременно Гоголь мог опознать и чувственный источник картин Брейгеля – реальную красоту Южных Альп, ко-

торую он должен был наблюдать по дороге из Рима в Вену в 1839 г., и которая почти триста лет до него совершенно поразила воображение фламандского живописца, возвращавшегося домой после годового пребывания в Италии. Первый биограф Брейгеля, Карел ван Мандер, утверждал: «Когда он путешествовал по Альпам, он проглотил все эти горы и скалы, а возвратившись домой, извергнул их на свои полотна»<sup>19</sup>. Один из немногих известных нам друзей Брейгеля, знаменитый географ и картограф XVI в. Абрагам Ортелиус, подчеркивал, что Брейгель следовал Природе, а не другим художникам<sup>20</sup>. Современный искусствовед, Мартин Роялтон-Киш, также уверен, что для того, чтобы понять, каким образом Брейгель сформулировал свое необыкновенное видение природы, надо отправляться в Италию<sup>21</sup>, как это сделал молодой художник в 1551–1552 гг. Зарисовки Брейгеля, сделанные с натуры по дороге домой, а также появившиеся после путешествия картины показывают, что горные виды Альп затмили для Брейгеля величие легендарного Рима<sup>22</sup>. Только «Вавилонская башня» с репликами Коллизея и Акведука отразила знакомство художника с римской архитектурой, должно быть, сразу опознанной Гоголем. У писателя был натренированный в музеях Рима глаз. Он умел смотреть и запоминать увиденное. Оба художника, подъезжая к Альпам с Юга на Север,

<sup>16</sup> Perez Zagorin, “Looking for Pieter Bruegel”, *Journal of the History of Ideas* 2003, 64.1, p. 73.

<sup>17</sup> Martin Royalton-Kisch, “Pieter Bruegel as a Draftsman: The Changing Image”, *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, ed. by Nadine M. Orenstein, New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 22.

<sup>18</sup> Там же, с. 19.

<sup>19</sup> Грегори Мартин, *Bruegel*, Москва: Искусство, 1991. Страницы издания не пронумерованы.

<sup>20</sup> Royalton-Kisch 2001, p. 13.

<sup>21</sup> Там же, с. 19.

<sup>22</sup> Мартин, 1991, страницы издания не пронумерованы.

увидели горный ландшафт в одном и том же ракурсе. Горы развертывались в даль, уводя глаз к своим снежным вершинам и небесному простору. Впечатление подвижного, необыкновенно свободного пространства воссоздано в пейзажах Брейгеля, и дважды вздыхает Гоголь в описании окрестностей усадьбы Тентетникова: «Господи, как здесь просторно!». Триста лет, которые разделяли два взгляда, обращенные на один тот же пейзаж, были мгновением в жизни вечных гор. Природа Италии, даровавшая Гоголю минуты настоящего счастья, свела его с художником-визионером XVI в.

Структура пространства, созданного Гоголем в начальном пейзаже второго тома, достаточно подробно изучена<sup>23</sup>. Гоголевское описание делится на три сегмента. В первом речь идет о горной цепи, которая заполняет наиболее отдаленный план воспроизводимой картины. В срединном сегменте представлено возвышение, на котором расположены господский дом, другие строения и церковь, венчающая весь архитектурный ансамбль. Третий сегмент посвящен описанию вида равнины, открывающегося с балкона господского дома. Взгляд субъекта описания скользит: с наиболее отдаленного плана к наиболее близкому – и обратно. Как на близком, так и на отдаленном плане поверхность земли возвышается: гора, на которой расположена усадьба, является площадкой для обозрения гор на горизонте. «Качели» взгляда пролетают над обширной равниной. Траектория полета оформляет

вогнутое пространство, способствующее расширению оптического охвата земной поверхности. Неодинаковая развернутость описания долины с одной и с другой перспективы объясняется тем, что позиция субъекта в последнем, более просторном, сегменте совпадает с позицией субъекта (творца и наблюдателя) в пейзажах Брейгеля.

С точки зрения структуры, гоголевскому пейзажу наиболее близка картина Брейгеля «Охотники на снегу (Январь)». Точка зрения создателя и наблюдателя картины несколько поднята над первым планом, на котором находится горное возвышение с охотниками, собаками, деревьями и домами. Прямо под их ногами крутой обрыв, подножия которого мы не видим, и глубоко в долине – замерзшие пруды, мост, водяная мельница, река, а на реке – уходящие вдаль по ее течению селенья с башнями, церквей, деревья, переходящие в леса, скалы и горный массив, сливающийся на горизонте с небом. «Охотники на снегу» – словно открытое вдруг окно в мирозданье – представляет расширяющееся и развивающееся вдаль и ввысь пространство, у которого нет явного предела. Восклицанье – «Господи, как здесь просторно!» – воспроизводит это впечатление.

Подобная композиция свойственна и картине «Хмурый день (Февраль)», с той разницей, что образы человеческого мира – фигуры людей, дома, повозка, селенье – уводят взгляд наблюдателя от правой стороны переднего плана в глубину левой части изображения. Вогнутое пространство сохранено: селение находится в долине, которая

<sup>23</sup> См.: Гончаров, 1992, с. 114; Гольденберг, 2007, с. 52-53.

тянется до подножия гор, заключающих мир в чашеобразную форму. Развитие пространства на этой картине приостановлено – мир как будто погружен в котел бушующих стихий, он подвижен, но цель и направление движения отсутствуют. Тем не менее, «Хмурый день» включен в подтекст гоголевского описания посредством метафорического сравнения отдаленных гор с крепостью: «Как бы исполинской вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами». На заднем плане картины помещен характерный для художника визионерский образ горного града. Его крепостные стены гармонично и плавно продолжают контуры природного массива и могут восприниматься как натуральные образования. Ассоциации с визионерским образом крепости в «Хмурым дне» у Гоголя подкреплены в последнем сегменте описания: «На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. По ослепительной белизне их у подошв их местами мелькали как бы дымившиеся туманно-синие пятна»<sup>24</sup>. Образ блистающих белизною даже в ненастное время вершин – адекватное словесное воспроизведение наиболее яркого фрагмента картины, основной колорит которой полностью соответствует ее названию.

Пейзажи Брейгеля и Гоголя сближает и свойственный обоим географический аспект. Сравнительно недавно была установлена параллель между пейзажами вселенной Брейгеля и картографией его

времени, в основном, с *Theatrum Orbis Terrarum* Ортелиуса<sup>25</sup>. Гоголь был глубоко убежден в силе влияния географии и физических карт на развитие творческого воображения. Как это действует на практике, он продемонстрировал в начале XII главы *Страшной мести*: опираясь на составленную Карлом Риттером барельефную карту Европы, описал Карпаты, представляя их с перспективы Бога или ученого-географа, который знает и понимает физические свойства горного массива<sup>26</sup>. В статье «Мысли о географии» Гоголь писал, что физическая карта дает представление о конфигурации земной поверхности, а воображение наблюдателя, питаемое рассказом об одних или других местностях, должно родить полноценную картину Земли. Преподавателю географии писатель советовал оставить ученику только одну карту: «Чтобы воспитанник <...> глядел на место в своей карте, и чтобы эта маленькая точка как бы раздвигалась перед ним и вместила бы в себе все те картины, которые он видит в речах преподавателя. <...> они останутся в памяти его вечно: и, взглянувши на скелетный очерк земли, он его вмиг наполнит красками»<sup>27</sup>.

На данный момент трудно определить картографический источник гоголевского пейзажа, открывающего вто-

<sup>25</sup> См.: Gibson, 1989.

<sup>26</sup> См.: И. Видугирите, ««Великая и поразительная область географии»: об источниках географических идей Н. В. Гоголя», *Literatūra* 2009, № 51 (2), р. 7-21; Ibid., «Гоголь и современная ему география: об одном пейзаже в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*», *Гоголевский сборник*, Краков: Издательство Ягеллонского университета, 2010 (в печати).

<sup>27</sup> Гоголь, т. 8, с. 101.

<sup>24</sup> Курсив в цитатах принадлежит автору статьи.



«Хмурый день (Февраль)»,  
1565

Источник: *Web Gallery of Art*, <http://www.wga.hu>

рой том *Мертвых душ*. Может быть, в этом случае Гоголь даже не пользовался физической картой и воспроизводил пейзаж, позаимствованный у Брейгеля. Тем не менее, существует свидетельство о том, что, работая над продолжением поэмы, писатель обращался к географическим и картографическим источникам. В 1851 г. И. С. Аксаков говорил Г. П. Данилевскому: «Надо думать, что Чичиков в конце этой части, вероятно, попадет за новые проделки в ссылку в Сибирь, так как Гоголь у нас и у Шевырева взял много книг с атласами и чертежами Сибири»<sup>28</sup>. Вряд ли усадьба Тентетникова находилась за Уральскими горами. Однако сам факт работы писателя с картами в воспроизведении места действия поэмы говорит в пользу того, что обращение к географии для него не было случайным. Подтверждение этому можно найти и в раннем творчестве Гоголя. Подобный тип вогнутого пространства, какой мы наблюдаем в

начале второго тома, у Гоголя появился еще в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* и как раз на основе физической карты. В *Страшной мести* было описано географическое «чудо», когда «вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская»<sup>29</sup>. Юрий Лотман определил это явление как «закручивание» пространства<sup>30</sup>, Лео Стилман видел кратковременное приобщение всех действующих лиц к божественной точке зрения<sup>31</sup>. Тем не менее, размещая конкретные географические объекты (Лиман, Черное море, Крым и т.д.), Гоголь должен был иметь представление, как они расположены

<sup>29</sup> Гоголь, т. 1, с. 275

<sup>30</sup> Лотман 1988, с. 260.

<sup>31</sup> Leo Stilman, "The „All-Seeing Eye” in Gogol", *Gogol From the Twentieth Century*, ed. by Robert A. Maguire, Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 380.

<sup>28</sup> Гоголь в воспоминаниях, с. 441.



в действительности, которую и отражает физическая карта. Поэтому и в отношении анализируемого пейзажа в *Мертвых душах* можем допустить его картографическую основу, восходящую к работе писателя с географическими источниками<sup>32</sup> и подкрепленную картографическим построением вселенского пейзажа в картинах Брейгеля.

Сочетание географической (реально увиденной) и эстетической (преображенной по законам искусства) реальности, которое характерно для пейзажей Брейгеля, наблюдается у Гоголя и на уровне описания заполняющих пространство предметов. Величественная картина природы дана с объяснениями физических свойств горного массива и – одновременно – с объяснениями их оптического / эстетического эффекта. Например, таким объяснением служит указание на характер горной породы – «меловые горы», которое противоречит картине Брейгеля, изображающей снежные вершины, однако совпадает с ней в достигаемом эффекте *блеска*. Наиболее детальная характеристика гор дана в начале первого сегмента, после сравнения вала с крепостью: «то *отломами*, в виде отвесных стен, *известковато-глинистого* свойства, *исчерченных проточинами и рытвинами*, то миловидно круглившимися зелеными выпуклинами, покрытыми, как *мерлушками*, *молодым кустарником*, *подымавшимся от срубленных деревьев*, то, наконец, темными гу-

*щами леса*». Выделенные курсивом декскриптивные подробности физического мира вызывают ассоциации с изображением горной цепи на картине Брейгеля «Охотники на снегу». Гоголь постоянно указывает на зрелищную основу образа: «*в виде* отвесных стен, *исчерченных* проточинами и рытвинами», «*покрытыми, как мерлушками*», «*темными* гущами леса». Особое внимание писатель уделил цветовой палитре описания, которая состоит из приглушенных цветов и, в основном, ориентирована на естественные оттенки ландшафта, наблюдаемого с большой дистанции: «*в нескольких зеленых поясов зеленели* леса; за лесами, сквозь воздух, уже начинавший становиться мглистым, *желтели* пески. И вновь леса, уже *синевшие*, как моря или туман, далеко разливавшийся; и вновь пески, еще *бледней*, но все *желтевшие*». К географическим особенностям гоголевского изображения можно отнести и перечисление разных видов растений, которые должны создать в воображении читателя определенные визуальные впечатления: «*рощи берез, осин и ольх*»; «*дуб, ель, лесная груша, клен, вишняк и терновник, чилига и рябина, опутанная хмелем*».

Существенным элементом в пейзажах Брейгеля является изображение повседневной жизни человека, в основном, «*труды людей, то, как они существуют под небесами*»<sup>33</sup>. На картине «Охотники на снегу» фигуры людей достаточно масштабно представлены на первом плане картины, по мере от-

<sup>32</sup> Такое предположение вызывает, прежде всего, картина долины реки: описание количества ее извилин кажется возможным только как воспроизведение картографического изображения, но не как физическая реальность, охватываемая невооруженным глазом.

<sup>33</sup> Клод-Анри Роке, *Брейгель, или мастерская сновидений*, Москва: Молодая гвардия; Палимпсест, 2000, с. 197.

даления они уменьшаются и исчезают, уступая место отдаленным видам селений. Все фигуры соотнесены с разного рода деятельностью и организованы вдоль реки, которая извивается по всему пространству долины. Соотнесение человеческой деятельности (однако, не человеческих фигур) с рекой наблюдается и в описании Гоголя. Река здесь предстает «в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонящихся за нею на всяком повороте», – сказано в первом сегменте. В заключительной части описания этот мотив возвращается: «за лугами, усеянными рощами и водяными мельницами». Упомянутые Гоголем речные сооружения (плотины, мосты, мельницы), также как и многочисленные селения, о которых дают знать золотые маковки церквей – своего рода парафразы готических шпилей сельских костелов в долине Брейгеля, являются чертой более плотно заселенного западноевропейского пространства, а не «русского закоулка». Поэтому описание реки у Гоголя скорее свидетельствует о выражах географического воображения Брейгеля, нежели о реальном опыте пространства. К живописной традиции отсылает и найденный писателем способ передать впечатление удаляющегося вида: «сквозь воздух, уже начинавший становиться мгlistым», «леса, уже *синевшие*, как моря или туман, далеко разливавшийся; и вновь пески, еще *бледней*». Подобное постепенное исчезновение цвета и погружение в туман – утонченный прием мастеров пейзажа Возрождения, нашедших способы изображения атмосферы и ею порожденных зрительных эффектов.

Связи и аналогии гоголевского пейзажа с пейзажами Брейгеля на уровне структуры должны вывести к аналогиям на уровне интерпретации. Однако данных для такого рода сопоставлений пока недостаточно. Основная проблема состоит в герметичности обоих текстов – как описания Гоголя, так и пейзажей Брейгеля. После того, как в самом конце XIX в. искусствоведы стали пересматривать концепцию творчества Брейгеля как представителя наивного искусства XVI в., на протяжении XX в. за ним утвердилась слава наиболее выдающегося художника северного Ренессанса. Пейзажи фламандца в процессе этого переосмысления получали разные толкования. Одни в них видели выражение идеи вселенной как одного великого механизма, от которого зависят все радости и страдания человека<sup>34</sup>. Другие акцентировали дружбу Брейгеля с великим картографом Ортелиусом и интеллектуалами из его окружения, а в пейзажах находили выражение близких Ортелиусу идей стоицизма<sup>35</sup>. Уолтер С. Гибсон, наоборот, считал, что все рассуждения об интеллектуальных источниках пейзажей Брейгеля спекулятивны, а его космическое видение природы и мира можно объяснить живописной традицией фламандского Ренессанса, в которой Брейгель непосредственно развивался<sup>36</sup>. Тем не менее, все были согласны, что последнее слово в этих

<sup>34</sup> См. Отто Бенеш, *Искусство Северного Возрождения: его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями*, Москва: Искусство, 1973 (оригинальное издание – New York, 1965), с. 142.

<sup>35</sup> См.: Zagorin, 2003, p. 87-89.

<sup>36</sup> Там же, с. 89-90.

дискуссиях никогда не будет сказано. Документальных свидетельств о Брейгеле чрезвычайно мало. Его философские взгляды, несомненно, отразившиеся в пейзажах вселенной, нам неизвестны, а их реконструкция на основе картин многозначна.

Как смотрел на пейзажи Брейгеля Гоголь, мы можем только предполагать. Он был проникательным знатоком искусства, начитан в области искусствоведения, но неохотно делился своими художественными впечатлениями. Вряд ли он разделял мнение о Брейгеле как наивном художнике, изображающем только то, что видимо. В сложившейся к XVI в. иконографической традиции пейзаж воспринимался как идеальная арена, на которой люди и животные противопоставлялись окружающей их природе, а труды человека, преходящие и бессодержательные, – вечному творению Бога. Так пейзаж понимался и интерпретировался во всей Европе, так интерпретировались пейзажи Брейгеля<sup>37</sup>. Однако в XIX в. интерпретация пейзажа романтизировалась: пейзаж перестал пониматься как отражение объективно существующего порядка мира и стал выразителем индивидуальности субъекта. В творчестве Гоголя романтическая тенденция не преобладала. Ей сопутствовали как географический интерес писателя к объективным качествам пейзажа, так и барочный вкус к символизации и аллегоризации природы<sup>38</sup>. Но как это своеобразие гоголевского пейзажа сработало в данном конкретном случае, трудно сказать.

Ограничусь тремя предположениями. Одно связано с перфекционизмом Гоголя в отношении текста как результата творчества. Почти маниакальное стремление писателя превратить свой текст в образец совершенства коренилось в романтических представлениях об искусстве как конечной форме бесконечного<sup>39</sup>. Доходящее до таинства мастерство, с которым были выполнены пейзажи Брейгеля, для романтика могло стать свидетельством неземных импульсов его живописи. Одновременно, Гоголю как художнику слова была свойственна тяга к средствам живописи и пластических искусств. Зрелищность его прозы наиболее ярко отразилась в случаях скрытого или явного *экфрасиса* в повествовании<sup>40</sup>. Можно предположить, что пейзаж Брейгеля стал для писателя своего рода вызовом его мастерству и поводом применить свой излюбленный художественный прием. Однако наиболее значимой в контексте заимствования кажется близость художественного мира Гоголя миру Брейгеля. Общим для обоих художников является несоответствие между типом пространства и человеческими фигурами, помещенными в это пространство. В случае Брейгеля говорили о дископодобных и маскоподобных лицах его персонажей, о безликом, массовом характере человека, грубом, в хмеле разнужданном, чувственно возбужденном

<sup>39</sup> См.: Е. А. Смирнова, «Жуковский и Гоголь», *Жуковский и русская культура*, Ленинград: Наука, 1987, с. 248-249.

<sup>40</sup> См.: Абрам Терц (Андрей Синявский), *Собрание сочинений в 2 т.*, Москва: СП «Старт», 1992, Т. 2: В тени Гоголя, с. 212; Франк, с. 31-41.

<sup>37</sup> Royaltan-Kisch 2001, p. 21.

<sup>38</sup> См.: Видугирите 2009, 2010.

его теле. Этот человек абсолютно контрастирует с необыкновенной красотой природы, на фоне которой разыгрывается примитивный человеческий театр. Подобное несоответствие в мире Гоголя проявляется в случаях размещения далеко не прекрасного героя в пространстве великолепной по красоте природы. Инфантильный Шпонька наблюдает поэтическую картину летнего вечера в украинском селе, опустившийся Плюшкин обладает прекрасным романтическим садом, гедонисту Хоме Бруту дано летать в фантастических пространствах художественного воображения, или, наконец, усадьба неудачника Тентетникова находится в местах с явными признаками земного рая.

Поздний Гоголь мучился противоречием эстетического и этического в искусстве, болезненно относился к собственным персонажам, видел в них моральный упрек себе и своему искусству, жаждал создать произведение, совершенство которого потрясет и спасет мир. Таким произведением должны были стать *Мертвые души*. Как показал В. Ш. Кривонос, в первом томе поэмы географическая реальность России в фи-

нале трансформируется в птицу-тройку, и «представление о пространстве и отношении к пространству утрачивает какой-либо рациональный смысл, но зато резко обнажаются символические координаты сотворенного в поэме образа мира»<sup>41</sup>. Пространство пейзажа, открывающего второй том, развито в другом направлении. Оно привязано к видимости мира, своими картографическими и географическими особенностями заявляет о принадлежности к земному бытию. Переход от пространства символического к пространству географическому должен свидетельствовать о намечающейся новой стратегии изображения мира и человека. Однако проработанность мира – пейзаж Брейгеля, на который Гоголь ориентируется, таит в себе то же самое противоречие, которое желал преодолеть писатель. Утопическая гармония, достигнутая Брейгелем в его живописи вопреки всему несовершенному в жизни, в целом соответствовала утопизму продолжения *Мертвых душ*.

<sup>41</sup> В. Ш. Кривонос, «Образ мира в поэме Гоголя *Мертвые души*», рукопись.

## APIE NIKOLAJAUS GOGOLIO PROZOS VIZUALUMO ŠALTINIUS: BREIGELIO PEIZAŽAS *MIRUSIUJŲ SIELŲ* ANTRAME TOME

Inga Vidugirytė

S a n t r a u k a

Gogolio *Mirusiujų sielų* antrasis tomas pradedamas labai išpūdingu gamtovaizdžio aprašymu, kuriame atkuriama Pieterio Bruegelio Vyresniojo peizažų *Medžiotojai sniege. Sausis ir Niūri diena. Vasaris* erdvės struktūra, su jai būdingu žemės paviršiaus įgaubimu. Aprašymo subjekto požiūrio taškas sutampa su Bruegelio peizažų subjekto tašku – yra iškeltas virš pirmojo plano. Gogolio aprašymas pradedamas

nuo toluomoje matomos galingos kalnų virtinės, nuo kurios stebėtoją skiria platus upės slėnis su daugybe malūnų, prieklaukų ir tiltų bei bažnyčių bokštais vainikuotų gyvenviečių. Priartėjęs prie subjekto pozicijos žvilgsnis apsisuka, ir tuomet pasakojama apie upę, jos pakrantes, miškus, galiausiai, kalnus, kurie visi tarsi nyksta begalinėje toluomoje. Toks žvilgsnio sūpavimas įstrižai erdvės – būdingas Bruegelio pa-

veikslų stebėtojui, įnikusiam studijuoti jų detales ir bendrą vaizdą, kuriame, be Gogolio paminėtų objektų, dar yra ir žmonių figūrų. Gogolio du kartus pakartotas sušukimas „Viešpatie, kaip čia erdvu!“ tiksliai atkuria Bruegelio peizažo išpūdį. Peizažo struktūros analogijas įtvirtina ir visa eilė sutampančių detalių – spalvų gamos, efekto aprašymo, tapybinės technikos perteikiant atmosferą atkūrimo, geografinių konkretybių ir pan.

Šios analogijos iki šiol nėra tyrinėtos. Bruegelio vardas apskritai nefigūruoja Gogolio tyrinėjimų kontekste, matyt, ir dėl tos priežasties, kad nei pats rašytojas, nei memuaristai tapytojo niekur nepaminėjo. Tačiau galima būti tikram, kad Gogolis matė garsiuosius *Metų laikų* peizažus Vienos Belvederyje, kur praleido ne mažiau dviejų mėnesių ir kaip tik tuo metu, kai pradėjo rašyti antrąjį savo poemos tomą. Manychiau, kad jį turėjo patraukti virtuoziška Bruegelio peizažų technika, susijusi su iliuminacijų ir miniatiūrų tradicija, bei italų Renesanso tapytojų mokyklos, kurią rašytojas ypatingai mėgo ir vertino, pėdsakai Bruegelio peizažuose.

Nepaisant visų analogijų, aiškėjančių lyginant Bruegelio ir Gogolio peizažus, sunku rasti jiems bendrą interpretacinį raktą. Aš siūlau atsižvelgti į tokius Gogolio kūrybos aspektus, kurie leistų bent jau numanyti rašytojo intereso Bruegelio peizažu priežastis. Pirmasis aspektas susijęs su Gogolio perfekcionistiš-

ku požiūriu į tekstą kaip kūrybos rezultata, tikintis iš jo absoliučios tobulybės. Šis siekimas kyla iš romantikų kūrybos sampratos, kuri meną laiko begalybės išraiška baigtinume. Vadovaujantis tokia samprata, Bruegelio peizaže galima lengvai išvelgti idėjos apie Dievo sukurto pasaulio grožį atspindį. Kitas Gogolio intereso aspektas gali būti siejamas su rašytojo polinkiu naudotis vizualiųjų menų priemonėmis prozos tekste, siekiant stiprių „regimųjų“ efektų. Šis polinkis skatino jį naudotis klasikine ekfrazė – į pasakojamąjį tekstą įkomponuoti meno kūrinio aprašymu. Būtent taip būtų galima traktuoti antrojo tomo peizažą. Trečiasis aspektas, priartinantis prie Gogolio peizažo supratimo, – tai Gogolio ir Bruegelio meninių pasaulių panašumas. Abiems menininkams būdingas žmogaus figūros, grubios, kartais primityvios, nerangios, supriešinimas su ją supančia gamta, paprastai, estetizuota, kontrastiškai tobula. Gyvenimo pabaigoje Gogolis labai sielojosi dėl savo personažų neigiamo pobūdžio, laikė juos priekaištu sau ir savo menui, kuris negali pateikti pozityvaus idealo, pakeisiančio visuomenę. Bruegelio estetika galėjo jį palaikyti ir padraštinti, bet negalėjo išvesti link naujo meno, kurio jis siekė. Utopinis Gogolio projektas parašyti knygą, kuri išgelbės pasaulį, negalėjo būti įgyvendintas ir dėl tos priežasties, kad pasaulio modelis, kurį jis kūrė savo poemoje, išliko nepakitęs ir netgi sutvirtintas Bruegelio peizažo provaizdžiu.

Получено: 2010, сентябрь

Принято: 2010, октябрь

Адрес автора:

Vilniaus universitetas

Rusų filologijos katedra

Universiteto g. 5

LT-01513 Vilnius Lietuva

E-mail: Inga.Vidugiryte@flf.vu.lt